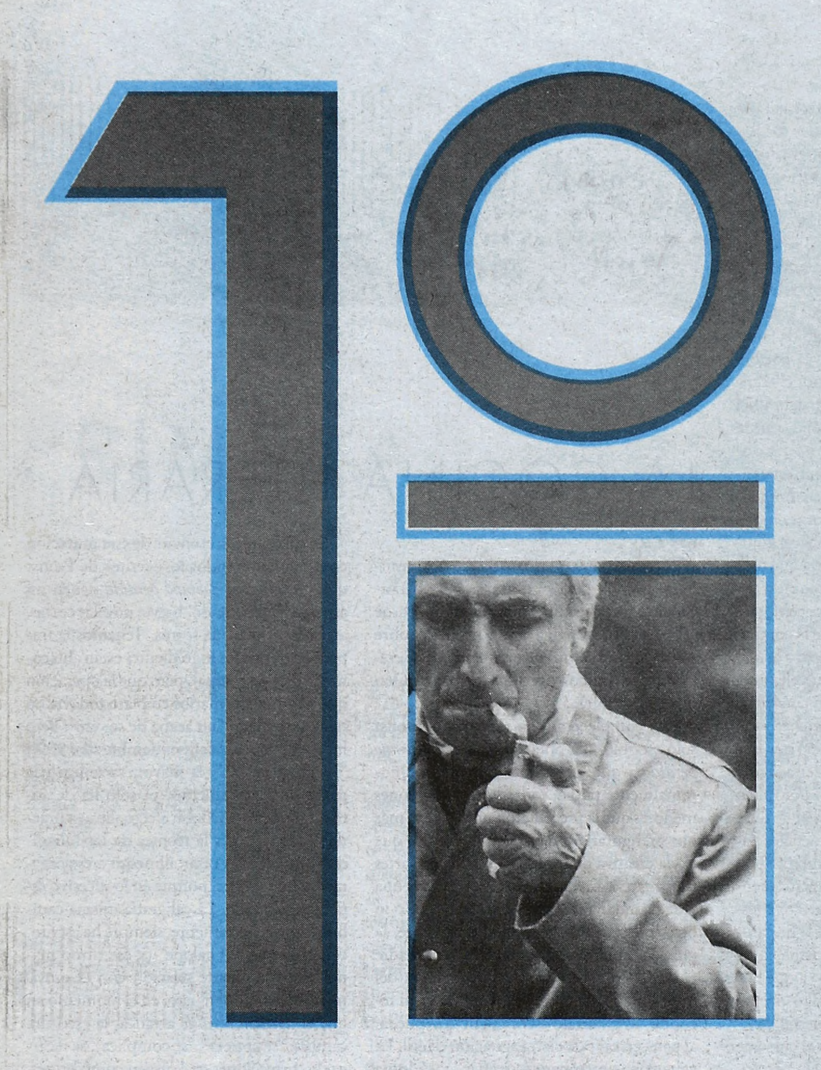
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 284 13 • 4 • 2002

RADAR libros

LUISA VALENZUELA Cortázar: literatura y secreto
FERIA DEL LIBRO Comienzan las actividades de fondo
EL EXTRANJERO Tradiciones poéticas en Germán Carrasco
RESEÑAS Freud, Garcés, Jaspers, Marías, manifiestos





Mientras Seix Barral reedita los imprescindibles *Ensayos críticos* de **Roland Barthes**, Paidós coloca en los anaqueles de las librerías argentinas *Variaciones sobre la literatura,* una recopilación de ensayos inéditos en castellano del gran crítico francés. A continuación, **Radarlibros** reproduce dos fragmentos de esos hitos de una obra indispensable para entender nuestro presente.

PACTO DE AMOR *

POR ROLAND BARTHES

Un amigo acaba de perder a un ser querido, y quiero expresarle mi condolencia. Me pongo a escribirle espontáneamente una carta. Sin embargo, las palabras que se me ocurren no me satisfacen; son "frases": hago "frases" con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría reducirse a unas pocas palabras: *Recibe mi pésame.* Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, de sentido contrario, puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. La conclusión es la de que, para dar vida a mi mensaje (es decir, en resumidas cuentas, para que sea exacto), es preciso no sólo que lo varíe sino, además, que esta variación sea original y como inventada.

En esta sucesión fatal de condicionamientos reconocemos a la literatura misma (que mi mensaje final trate de escapar a la "literatura" no es más que una variación última, una argucia de la literatura). Como mi carta de pésame, todo escrito sólo se convierte en obra cuando puede variar, en determinadas condiciones, un mensaje primero (que quizá también él sea: *amo, sufro, compadezco*). Estas condiciones de variaciones son el ser de la literatura (lo que los formalistas rusos llamaban la *literaturnost*, la "literaturidad"), y al igual que mi carta, finalmente sólo pueden tener relación con la originalidad del segundo mensaje. Así, lejos de ser una noción crítica vulgar (hoy inconfesable), y a condición de pensarla en términos informacionales (como el lenguaje actual lo permite), esta originalidad es por el contrario el fundamento mismo de la literatura; ya que, sólo sometiéndome a su ley, tengo posibilidades de comunicar con exactitud lo que quiero decir; en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos "falso" quiero ser, tanto más "original" tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más "indirecto".

La razón de ello no tiene nada que ver con la suposición de que, siendo original, me mantendré lo más cerca posible de una especie de creación inspirada, concedida como una gracia para garantizar la verdad de mi palabra: lo espontáneo no es forzosamente auténtico. La razón es que este mensaje primero que debía servir para decir inmediatamente mi pena, este mensaje puro que quisiera denotar simplemente lo que está dentro de mí, este mensaje es utópico; el lenguaje de los demás (¿y qué otro lenguaje podría existir?) me lo devuelve no menos inmediatamente decorado, complicado con una infinidad de mensajes que yo no acepto. Mi palabra sólo puede salir de una lengua: esta verdad saussureana resuena aquí mucho más allá de la lingüística; al escribir sencillamente *recibe mi pésame*, mi compasión se hace indiferencia, y la palabra me muestra como fríamente respetuoso de una determinada costumbre; al escribir en una novela: *Mucho tiempo he estado acostándome temprano*, por sencillo que sea el enunciado, el autor no puede evitar que la situación de la frase adverbial, el empleo de la primera persona, la inauguración misma de un discurso que va a contar o, mejor aún, recitar una determinada exploración del tiempo y del espacio nocturnos, desarrollen ya un mensaje segundo, que es ya una determinada literatura.

Quien quiera escribir con exactitud debe pues trasladarse a las fronteras del lenguaje, y así es como escribirá verdaderamente para los demás (ya que si sólo se habla a sí mismo, le bastará una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el sentimiento es inmediatamente su propio nombre). Dado que toda propiedad del lenguaje es imposible, el escritor y el hombre privado (cuando escribe) están condenados a variar desde el principio sus mensajes originales, y puesto que es fatal, a elegir la mejor connotación, aquella cuyo carácter indirecto, a veces muy desviado, deforma lo menos posible, no lo que quieren decir sino lo que quieren hacer oír; el escritor (el amigo) es pues un hombre para quien hablar es inmediatamente escuchar su propia palabra; así se constituye una palabra recibida (aunque sea palabra creada), que es la palabra misma de la literatura. En efecto, el escribires, en todos los niveles, la palabra del otro, y en esta inversión paradójica puede verse el verdadero "don" del escritor; incluso es preciso verlo en ellos, ya que esta anticipación de la palabra es el único momento (muy frágil) en que el escritor (como el amigo que da el pésame) puede hacer comprender que mira hacia el otro; ya que ningún mensaje directo puede comunicar inmediatamente que nos compadecemos de alguien, sin caer en los signos de la compasión: sólo la forma permite escapar a la irrisión de los sentimientos, porque ella es la técnica misma que tiene por fin comprender y dominar el teatro del lenguaje.

La originalidad es pues el precio que hay que pagar por la esperanza de ser acogido (y no solamente comprendido) por quien nos lee. Ésta es una comunicación de lujo, ya que son necesarios muchos detalles para decir pocas cosas con exactitud, pero este lujo es vital, puesto que desde el momento en que la comunicación es afectiva (ésta es la disposición profunda de la literatura), la trivialidad se convierte para ella en la peor de las amenazas. Debido a que hay una angustia de la trivialidad (angustia, para la literatura, de su propia muerte), la literatura no cesa de codificar, en el curso de su historia, sus informaciones segundas (su connotación) y de inscribirlas en el interior de ciertos márgenes de seguridad. Así vemos cómo las escuelas y las épocas fijan en la comunicación literaria una zona vigilada, limitada de un lado por la obligación de un lenguaje "variado" y del otro por el cerramiento de esta variación bajo forma de un cuerpo reconocido de figuras; esta zona -vital- se llama la retórica, cuya doble función es evitar que la literatura se transforme en signo de la trivialidad (si fuese demasiado directa) y en signo de la originalidad (si fuese demasiado indirecta). Las fronteras de la retórica pueden agrandarse o disminuir, del gongorismo al escribir "blanco", pero lo seguro es que la retórica, que no es más que la técnica de la información exacta, está vinculada no sólo a toda literatura sino incluso a toda comunicación, desde el momento en que quiere hacer comprender al otro que lo reconocemos: la retórica es la dimensión amorosa del escribir.

* *Tomado del "Prólogo" a los* Ensayos críticos.

LA COCINA LITERARIA *

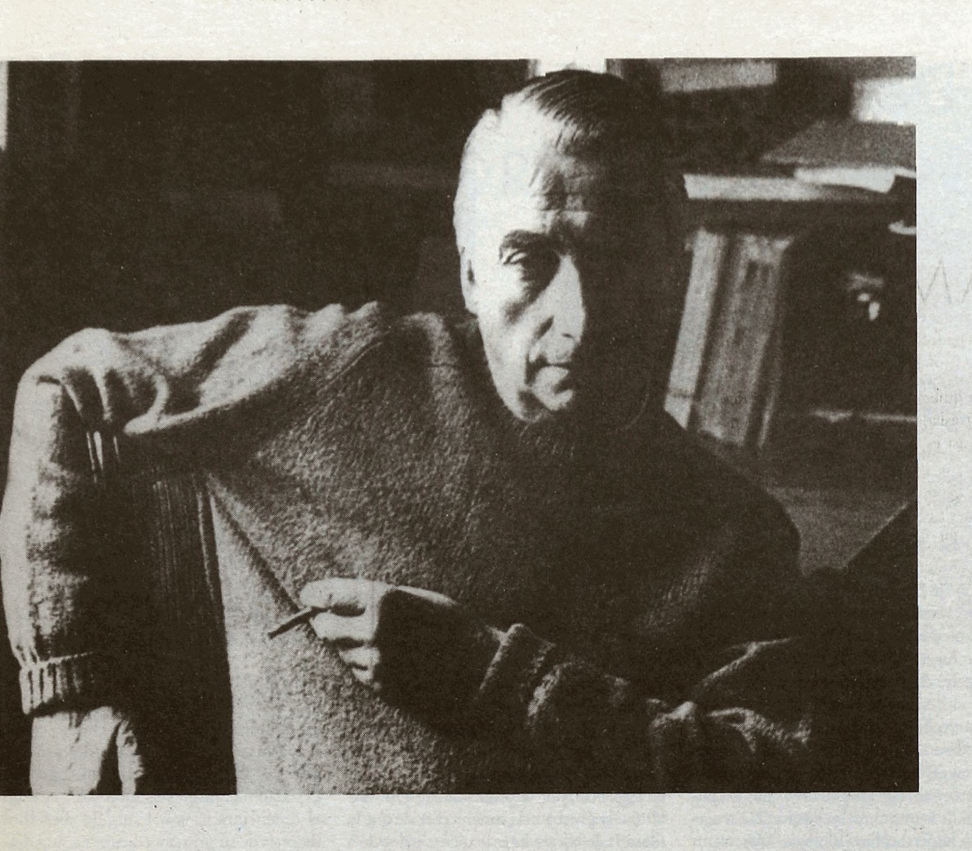
POR R.B.

Según parece, la historia literaria comprende pocos enigmas. No obstante, he aquí uno que tiene por héroe a Proust. Me intriga y me interesa sobre todo porque se trata de un *enigma de creación* (los únicos pertinentes para quien quiere escribir).

Nos complacemos en repetir que Proust sólo escribió una obra, *En busca del tiempo perdido*, y que, aun cuando esa obra sea nominalmente tardía, todas las publicaciones menores que la precedieron no hicieron más que prefigurarla. Bueno, eso no impide que la vía creativa de Proust presente dos partes muy marcadas. Hasta 1909, Proust lleva una vida mundana, escribe aquí y allí, esto o lo otro, busca, prueba, pero, visiblemente, la gran obra no "cuaja"; la muerte de su madre en 1905 lo trastorna mucho, lo retira del mundo por un tiempo, pero no tarda en recobrar las ganas de escribir, sin que pueda, al parecer, salir de cierta agitación estéril. La agitación, sin embargo, se afianza y adopta poco a poco la forma de una indecisión: ¿va a (quiere) escribir una novela o un ensayo? Prueba con el ensayo atacando las ideas de Sainte-Beuve, pero de una manera novelesca, puesto que mezcla fragmentos de estética literaria con fragmentos, escenas, diálogos y personajes que más tarde encontraremos en el *Tiempo perdido*. Este ensayo (palabra-límite), llamado *Contra Sainte-Beuve*, forma un manuscrito que deposita en julio de 1909 en *Le Figaro*, y que es rechazado en agosto. Aquí se sitúa un episodio enigmático, del que nada sabemos, un "silencio" que constituye el *suspense* del que hablaba: ¿qué ocurre, durante ese mes de septiembre de 1909, en la vida o en la cabeza de Proust? Lo cierto es que, en octubre de ese mismo año, la biografía lo encuentra lanzado a todo correr en la gran obra por la que en lo sucesivo lo sacrificará todo, retirándose para escribirla y consiguiendo por los pelos salvarla de la muerte. Por lo tanto, dos partes, dos aspectos, a uno y otro lado de ese mes de septiembre de 1909: antes, la mundanería, la vacilación creativa; después, el retiro, la rectitud (evidentemente, simplifico).

En mi opinión, el envite de esta mutación es el siguiente: todos los escritos de Proust que preceden al *Tiempo perdido* tienen un aspecto fragmentado, breve: novelas cortas, artículos, trozos de textos. Tenemos la impresión de que los ingredientes están ahí (como se dice en cocina), pero que la operación que va a transformarlos en plato todavía no ha tenido lugar: "no acaba de ser eso". Pero luego, de repente (en septiembre de 1909), "las cosas cuajan": la mayonesa se liga y, a partir de ese momento, ya sólo ha de aumentar poco a poco. En efecto, Proust practica cada vez más la técnica de los "añadidos": inyecta sin cesar alimento a ese organismo que se abre, porque en lo sucesivo está bien formado. La caligrafía misma cambia: Proust, ciertamente, siempre ha escrito, como él dice, "al galope" (y ese ritmo manual tal vez guarde relación con el movimiento de su frase); pero, en el momento en que el *Tiempo perdido* arranca, la escritura cambia: "se aprieta", "se complica", se recarga de correcciones que surgen como brotes. En suma, durante ese mes de septiembre, se produce en Proust una especie de operación alquímica que transmuta el ensayo en novela, y la forma breve, discontinua, en forma larga, hilada, extendida.

¿Qué sucedió? ¿Qué hizo que, de pronto, un mes de verano, en París, "las cosas cuajaran", y para siempre (hasta la muerte de Proust en 1922, y mucho más allá, puesto que nuestra lectura presente, activa, no cesa de aumentar el *Tiempo perdido*, de sobrealimentarlo)? No creo en una determinación proveniente de la biografía; sin duda, los acontecimientos privados pueden influir decisivamente en una obra; pero esa influencia es compleja, se ejerce con retraso: nadie duda que la muerte de la Madre "fundó" en cierto modo el *Tiempo perdido*; pero el *Tiempo perdido* no se puso en marcha hasta cuatro años después de esa muerte. Creo más bien en un descubrimiento de orden creador: Proust encontró un medio, tal vez francamente técnico, de "sostener" la obra, de "facilitar" su escritura (en el sentido operatorio en que se habla de "facilitantes"). Intuitivamente, diría que lo que se encontró pertenece sin duda a una de



las "técnicas" siguientes (o a varias de ellas al mismo tiempo): 1) una determinada manera de decir "yo", un modo de enunciación original que remite de una manera indecidible al autor, al narrador y al héroe; 2) una "verdad" (poética) de los nombres propios finalmente conservados; para los principales nombres del *Tiempo perdido*, Proust tuvo muchas dudas; el *Tiempo perdido* parece partir cuando los nombres "correctos" son encontrados; y es sabido que en la novela misma hay una teoría del Nombre propio; 3) un cambio de proporciones; puede suceder efectivamente (misteriosa química) que un proyecto bloqueado durante mucho tiempo se vuelva posible en cuanto se decide bruscamente y, como peor inspiración, aumentar su tamaño; pues, en el orden estético, la dimensión de una cosa determina su sentido; 4) por último, una estructura novelesca, de la que Proust tiene una revelación en *La comedia humana*, y que es (cito a Proust) "la admirable invención de Balzac consistente en conservar los mismos personajes en todas sus novelas", un procedimiento que Sainte-Beuve condenaba, pero que, para Proust, es una idea de genio; cuando se conoce la importancia de los retornos, coincidencias e inversiones a lo largo del *Tiempo perdido*, y hasta qué punto Proust estaba orgulloso de esa composición por encabalgamientos, que hace que un detalle insignificante, dado al principio de la novela, se vuelva a encontrar al final, de alguna manera crecido, germinado, abierto, se puede pensar que lo que Proust descubrió es la eficacia novelesca de lo que podríamos llamar la "acodadura" de las figuras: una figura plantada aquí, a menudo discretamente (digamos, al azar, por ejemplo: la dama de rosa), funda mucho más tarde, por encabalgamiento en otras infinitas relaciones, un nuevo tronco (Odette).

Todo esto debería ser objeto de una investigación, a la vez biográfica y estructural. Y, por una vez, la erudición tal vez estaría justificada, ya que iluminaría a "los que quieren escribir".

* *Recopilado con el título "Las cosas cuajan" (1979) en* Variaciones sobre la literatura.

EL SEDUCTOR Y SU MIEDO

POR ALAN PAULS

En 1955, un año después de decretar la modernidad de *El extranjero*, raptando la novela de Camus del desván histórico en el que corría el riesgo de desaparecer, Barthes lee *La peste* y siente cómo su euforia languidece sin remedio. El, que había admirado la vocación de opacidad de Camus, el carácter "blanco" de su prosa, la insolada superficialidad de su manera de percibir el mundo –en una palabra: su concepción literal de la literatura– descubre ahora que su héroe ha sucumbido a la peor de las tentaciones: la alegoría. Los dos momentos –euforia y decepción– están recopilados en *Variaciones sobre la literatura*. No sabemos qué despertaron en Camus el par de elogios (uno, de una perspicacia notablemente precoz, de 1944; el otro de 1954) que Barthes dedicó a *El extranjero*. Conocemos, porque la antología la incluye, la réplica que mereció su crítica de *La peste*, ambas publicadas en la revista *Club*. "Por muy seductor que pueda parecer", le escribe un dolido Camus, "me resulta difícil compartir su punto de vista sobre *La peste*..." Barthes no se amilana y replica a la réplica: "Me pide usted que diga en nombre de qué encuentro insuficiente la moral de *La peste*. No guardo ningún secreto a ese respecto: en nombre del materialismo histórico".

La respuesta me impresiona. Ya ha pasado casi medio siglo y la imagen de un Barthes marxista –tan marxista que para definir su lugar de enunciación no invoca el nombre general del marxismo sino una de sus dos divisiones acorazadas, el materialismo histórico– parece hoy bastante borrosa. Pero lo que me impresiona no es eso. Me impresiona ese gesto de afiliación pleno, tan convencido, en un escritor que durante cuarenta años no hizo más que *sustraerse* de todo –del marxismo, sin duda (aunque Barthes siempre fue marxista de la rama Brecht, y no precisamente de la más marxista), pero también de todos los frentes de saber que le tocó atravesar: semiología, estructuralismo, lacanismo, telquelismo, etc.). Me impresionan la naturalidad con que ese prófugo epistemológico, que siempre estaba yéndose de todas partes, se reconoce en un lugar, y sobre todo la seguridad con que afirma ese autorreconocimiento. Vistas retrospectivamente, a la luz de toda su obra, la afiliación y la afirmación son las dos experiencias más álgidas que puede enfrentar Barthes: su pesadilla, su límite, sus verdaderas *bêtes noires*. La primera es un modo de existencia; la segunda un acto de habla; pero si ambas son solidarias es porque comparten, para Barthes, un elemento profundamente nefasto –menos por el daño que es capaz de hacer, quizá, que por el tedio que destila su anemia simbólica: el factor *dogmático*. Más allá de ese momento iniciático en que "resuelve" una decepción literaria con la confesión impúdica ("ningún secreto") de una pertenencia plena, la obra de Barthes no es sino el merodeo, el estudio, la puesta en foco encarnizada de una sola y única Fobia: la *adherencia*. Entrópico, el ser de las instituciones, los saberes, los lenguajes, los paradigmas, incluso de los estilos, es establecerse, precipitar, cristalizar; es "prender". Y lo único que desvela verdaderamente a Barthes –pero cuánto le debemos a ese insomnio– es *quedar pegado*. De ahí, a la vez, esos "objetos malos" que rondan su obra (el poder, los sistemas, los lenguajes-ventosa, los códigos, el estereotipo, la *bêtise*, la imagen) y las estrategias que urde para conjurarlos, que van del chisporroteo erótico al zen: el flirteo, la deriva transversal, la abstinencia.

"La lengua es fascista", proclamó Barthes en 1977. Argumento central del discurso con que inauguró su cátedra de semiología literaria en el Collège de France, la frase no es sólo un *slogan* eficaz para nombrar el síndrome barthesiano; también suena como una de esas paradojas diabólicas con que se solazaban los griegos ("Miento", etc.) y que nosotros seguimos usando para tantear el vértigo del lenguaje. Como todo sistema de rección, la lengua es opresiva: "Se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir". Pero la lengua, entre otras cosas, también sirve para afirmar que la lengua es opresiva, lo que tal vez no alcance para desactivar su fascismo pero sí al menos para matizarlo, problematizarlo y –en el mejor de los casos– burlarlo. Y Barthes siempre tuvo algo de *burlador*. El zigzagueo, los atajos, el conocimiento minucioso de las trastiendas, la ubicuidad, la cintura para enfrentar y eludir, el arte de tener la cabeza siempre en otro lado: juntas, ordenadas, todas sus operaciones podrían componer un manual sistemático de *donjuanismo teórico*. Cada vez que Barthes se cruza con un saber, el drama es el mismo: flechazo y deslumbramiento en el primer acto, decepción y tedio en el segundo, huida en el tercero. El *spleen* barthesiano es como el de Don Juan: está hecho de promesas incumplidas, de traiciones, de insatisfacción: empieza en el hechizo, termina en el hastío y sólo reconoce una fuerza motriz: el miedo. "En el origen de todo, el Miedo", dice Barthes en "La imagen", el texto que lee en el coloquio que le dedica el Centro Cultural de Cerisy-La-Salle en 1977, y la frase hace juego en el acto con el epígrafe de Thomas Hobbes que presidía *El placer del texto* (1973): "La única pasión de mi vida ha sido el miedo". Pero del miedo, en Barthes, nace un método: se llama seducción, y también –si limpiamos la palabra de todo el desdén que la aflige– histeria. Porque el Barthes que huía de la adherencia del mundo bien hubiera podido decir "quiero estar solo", como pedía Greta Garbo, a la que Barthes, por otra parte, consagra una de sus mejores mitologías. Barthes quería estar solo *y* seducir. ¿Es un crimen? No, es mucho más y mucho menos: es una utopía. La utopía de la escritura por excelencia.

PROFECÍAS DE UN FILÓLOGO LOCO



NIETZSCHE. INTRODUCCIÓN A LA COMPRENSIÓN DE SU FILOSOFÍA
Karl Jaspers

Trad. y prólogo Emilio Estiú
Sudamericana
Buenos Aires, 2003
486 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

El *Nietzsche* de Jaspers –que Sudamericana publicó por primera vez en 1963– tiene un doble valor. Por un lado, cimentó la carrera filosófica de su autor, proveniente del campo de la psiquiatría, que ejerció en Heidelberg entre 1908 y 1915. Por otro lado, un valor político: en 1937, dos años después de la publicación del libro, Jaspers fue apartado por el régimen nazi de su cátedra en la Facultad de Filosofía –también en Heidelberg– y en 1938 se prohibió toda publicación del filósofo en territorio del Reich. El *Nietzsche* es una erudita y eficaz impugnación de algunos de los aspectos más burdos del nacionalsocialismo que Jaspers despreció y que –con la profundización del biologismo– terminará relegando a un segundo plano el pensamiento nietzscheano.

En la primera parte del libro, Jaspers demuestra que sabe capitalizar su formación médica también en el campo filosófico: despliega, en efecto, un análisis de la biografía de Nietzsche desde un punto de vista clínico. Se trata de un recorrido por las enfermedades padecidas desde la juventud por el filósofo (notablemente, la jaqueca y la locura), la tendencia al aislamiento y al nomadismo (primero en Alemania como estudiante itinerante, de Leipzig a Bonn y, luego de su jubilación de la Universidad de Basilea y de su pelea con Wagner, en las montañas suizas, en la Provenza y, sobre todo, en Italia: Sorrento, Génova, Turín). Además de las enfermedades, particularmente determinantes resultan para Jaspers los años de formación de Nietzsche. En primer lugar, los años de infancia marcados por la rigurosísima tradición luterana de sus mayores. En segundo lugar, los años de adolescencia bajo los rigores del Gymnasium prusiano. Finalmente, los estudios filológicos –que en la Alemania decimonónica habían alcanzado un fuerte desarrollo–, emprendidos, con su amigo Erwin Rohde, bajo la tutela de Ritschl y cuya enseñanza ejerció, cuando contaba poco más de veinte años, en Basilea. De acuerdo con Jaspers, es de la filología –que, según Nietzsche, enseña a leer "con segunda intención, con puertas abiertas y con ojos delicados"– de donde el filósofo extrajo no sólo un método riguroso que reconstruye tradiciones textuales por contraste e hipótesis sino también cierta idea de la interpretación como búsqueda de sentido. Sin la filología, ni una sola de las líneas más sutiles de *Más allá del bien y del mal* (para no hablar de *El origen de la tragedia*) habrían sido posibles.

En la "Introducción", Jaspers fundamenta un método de lectura de la obra de Nietzsche sobre la base de cuatro pilares: la "contradicción", la "repetición", la "dialéctica real" y la "totalidad" que se articula sólo con el despliegue de la construcción de los conceptos nietzscheanos a lo largo de su historia textual. A partir de este método de lectura, Jaspers desarrolla seis grandes problemáticas ("El hombre", "La verdad", "La historia y la época contemporánea", "La gran política", "La interpretación del mundo", "Límites y orígenes"). El recorrido que a través de estos núcleos temáticos emprende Jaspers es, por su propia dimensión y estatura, la prueba más convincente de que la filosofía de Nietzsche es lo menos parecido a las interpretaciones mecánicas (las "lecturas fáciles" que se señalan en el prólogo de 1935) que no hacen sino insistir en un puñado de conceptos y de frases hechas ("Dios ha muerto", "Superhombre", "Dionisos") que fueron respuestas posibles para el autor del *Zarathustra*, pero que ya no lo son en nuestro mundo, atravesado más bien por la producción sistemática de sub-humanidad (para decirlo con Agamben).

En las sucesivas reediciones del *Nietzsche* (1946, 1948), Jaspers decidió no introducir modificaciones para que el libro continuara funcionando con un sentido "documental". Es estimulante, sin embargo, leer el tratado de Jaspers en estos días, cuando el orden internacional surgido diez años después de su primera edición ha sido destruido por el gobierno de los Estados Unidos de manera salvaje, con el asesinato profuso de civiles. Las palabras de Dionisos –pero también del Crucificado–, que anuncian un paisaje de guerras permanente y una historia sin fines, demuestran hasta qué punto una de las hipótesis centrales del libro de Jaspers –la "actualidad" (tanto en 1935 como hoy) del pensamiento político nietzscheano– resulta válida.

CUÉNTAME TU VIDA


MARIANO BEN PLOTKIN

FREUD EN LAS PAMPAS
Mariano Ben Plotkin

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
346 págs.

POR JORGE PINEDO

Junto a la deglución de vidrio y batracios, el engorde de los partidos trotskistas y la mayor densidad de profesionales "psi" por milímetro cuadrado, resultan peculiaridades de estas achatadas pampas que no se encuentran en ningún otro paraje de la galaxia. Epifenómenos de una Argentina mutante (de tan conservadora), aceptan intentos explicativos donde convergen variables que no siempre se articulan con lógica rigurosa. Mientras se puede establecer un vínculo entre las dos primeras curiosidades, aun desde el sentido común, la proliferación del higienismo psicológico insume neuronas de investigadores, terapeutas, pacientes y neófitos bienpensantes, a tal extremo que ha logrado convertirse en un "artefacto cultural" destinado a otorgar sentidos *prêt-à-porter* a todo aquello que se escabulle a alguna lógica (lo que, por cierto, parece recurrente en estas playas).

Desentrañar semejante madeja ha sido la tarea implementada por el historiador Mariano Ben Plotkin a todo lo largo de *Freud en las pampas*, donde explora lo que denomina "la expansión del mundo psicoanalítico", sin atenerse en forma estricta a la doxa freudiana. Más bien, reconoce, utiliza una definición extensiva hasta abarcar "todos los discursos y prácticas sociales que reconocen una inspiración psicoanalítica y se legitiman en ella". Indispensable caracterización, dado que evita toda polémica en torno al "ser" (psicoanalista), adentrándonse sin prejuicios en esa espesa estofa donde bullen tragedias socioeconómicas, dramas intelectuales, comedias históricas, farsas políticas, sainetes académicos, vodeviles institucionales y pasarelas *fashion*.

Plotkin toma la punta "psi" que asoma de la madeja nacional y desata uno a uno los sucesivos nudos (de los gordianos a los borromeicos), con el auxilio del conjunto de espejos donde la discursividad "psi" se refleja. Revistas de actualidad, publicaciones especializadas, testimonios personales, bibliografía específica y fuentes secundarias aportan un espectro amplio que se combina con referencias sociológicas destinadas a explorar aquellos contextos desde miradas comprobadamente idóneas (Tulio Halperín Donghi, Susana Torrado, Beatriz Sarlo), sin desdeñar las serias aproximaciones de historización surgidas desde el seno mismo de la producción "psi" (Hugo Vezzetti, Germán García, Jorge Balán), para avanzar hacia la construcción de un *continuum* que la magnitud del fenómeno requería desde hace demasiado.

Sin amedrentarse, Plotkin postula algunas tesis destinadas a dar cuenta de las múltiples causas de la honda raigambre folklórica en el psicologismo. De tal modo, así como los discursos "psi" ponen a disposición del público neófito un sistema que apunta a comprender y a la vez brindar un renovado lenguaje para expresar los "valores tradicionales" (familia, maternidad, omnipotencia femenina, etc.) sin ponerlos en riesgo, proporciona herramientas aptas a fin de representar los nuevos sistemas de creencias.

En ese tránsito, *Freud en las pampas* logra denunciar fundamentalismos y mistificaciones, situando a los personajes de la historia del psicoanálisis en su verdadera dimensión. Así como subraya la trascendencia de las producciones y participación de algunos profesionales a menudo soslayados por el *establishment* (Eva Giberti, Alberto Fontana), Plotkin se ocupa de no olvidar abyecciones: un Arnaldo Rascovsky funcional a la dictadura, "teorizando" que un militante de organizaciones armadas padecía de una enfermedad mental igual a la psicosis o la adicción a las drogas. Ideología, al fin y al cabo, que reduce lo público a lo privado, lo colectivo a lo individual, la cultura a lo subjetivo, el psicologismo *nac & pop* adquiere en este ensayo tanto la condición fundacional como la dimensión del estrago.

PROFECÍAS DE UN FILÓLOGO LOCO



NIETZSCHE CON LOU ANDREAS SALOMÉ Y PAUL RÉE

NIETZSCHE. INTRODUCCIÓN A LA COMPRENSIÓN DE SU FILOSOFÍA
Karl Jaspers

Trad. y prólogo Emilio Estiú
Sudamericana
Buenos Aires, 2003
486 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

El *Nietzsche* de Jaspers –que Sudamericana publicó por primera vez en 1963– tiene un doble valor. Por un lado, cimentó la carrera filosófica de su autor, proveniente del campo de la psiquiatría, que ejerció en Heidelberg entre 1908 y 1915. Por otro lado, un valor político: en 1937, dos años después de la publicación del libro, Jaspers fue apartado por el régimen nazi de su cátedra en la Facultad de Filosofía –también en Heidelberg– y en 1938 se prohibió toda publicación del filósofo en territorio del Reich. El *Nietzsche* es una erudita y eficaz impugnación de algunos de los aspectos más burdos del nacionalsocialismo que Jaspers despreció y que –con la profundización del biologismo– terminará relegando a un segundo plano el pensamiento nietzscheano.

En la primera parte del libro, Jaspers demuestra que sabe capitalizar su formación médica también en el campo filosófico: despliega, en efecto, un análisis de la biografía de Nietzsche desde un punto de vista clínico. Se trata de un recorrido por las enfermedades padecidas desde la juventud por el filósofo (notablemente, la jaqueca y la locura), la tendencia al aislamiento y al nomadismo (primero en Alemania como estudiante itinerante, de Leipzig a Bonn y, luego de su jubilación de la Universidad de Basilea y de su pelea con Wagner, en las montañas suizas, en la Provenza y, sobre todo, en Italia: Sorrento, Génova, Turín). Además de las enfermedades, particularmente determinantes resultan para Jaspers los años de formación de Nietzsche. En primer lugar, los años de infancia marcados por la rigurosísima tradición luterana de sus mayores. En segundo lugar, los años de adolescencia bajo los rigores del Gymnasium prusiano. Finalmente, los estudios filológicos –que en la Alemania decimonónica habían alcanzado un fuerte desarrollo–, emprendidos, con su amigo Erwin Rohde, bajo la tutela de Ritschl y cuya enseñanza ejerció, cuando contaba poco más de veinte años, en Basilea. De acuerdo con Jaspers, es de la filología –que, según Nietzsche, enseña a leer "con segunda intención, con puertas abiertas y con ojos delicados"– de donde el filósofo extrajo no sólo un método riguroso que reconstruye tradiciones textuales por contraste e hipótesis sino también cierta idea de la interpretación como búsqueda de sentido. Sin la filología, ni una sola de las líneas más sutiles de *Más allá del bien y del mal* (para no hablar de *El origen de la tragedia*) habrían sido posibles.

En la "Introducción", Jaspers fundamenta un método de lectura de la obra de Nietzsche sobre la base de cuatro pilares: la "contradicción", la "repetición", la "dialéctica real" y la "totalidad" que se articula sólo con el despliegue de la construcción de los conceptos nietzscheanos a lo largo de su historia textual. A partir de este método de lectura, Jaspers desarrolla seis grandes problemáticas ("El hombre", "La verdad", "La historia y la época contemporánea", "La gran política", "La interpretación del mundo", "Límites y orígenes"). El recorrido que a través de estos núcleos temáticos emprende Jaspers es, por su propia dimensión y estatura, la prueba más convincente de que la filosofía de Nietzsche es lo menos parecido a las interpretaciones mecánicas (las "lecturas fáciles" que se señalan en el prólogo de 1935) que no hacen sino insistir en un puñado de conceptos y de frases hechas ("Dios ha muerto", "Superhombre", "Dionisos") que fueron respuestas posibles para el autor del *Zarathustra*, pero que ya no lo son en nuestro mundo, atravesado más bien por la producción sistemática de sub-humanidad (para decirlo con Agamben).

En las sucesivas reediciones del *Nietzsche* (1946, 1948), Jaspers decidió no introducir modificaciones para que el libro continuara funcionando con un sentido "documental". Es estimulante, sin embargo, leer el tratado de Jaspers en estos días, cuando el orden internacional surgido diez años después de su primera edición ha sido destruido por el gobierno de los Estados Unidos de manera salvaje, con el asesinato profuso de civiles. Las palabras de Dionisos –pero también del Crucificado–, que anuncian un paisaje de guerras permanente y una historia sin fines, demuestran hasta qué punto una de las hipótesis centrales del libro de Jaspers –la "actualidad" (tanto en 1935 como hoy) del pensamiento político nietzscheano– resulta válida.

EL GRAN INTERPRETADOR



TU ROSTRO MAÑANA/ 1. FIEBRE Y LANZA
Javier Marías

Alfaguara
Madrid, 2002
476 págs.

POR RODRIGO FRESÁN

De paso por Barcelona para recoger un premio otorgado por un jurado de escritores a *Fiebre y lanza* –primera parte de la novela-díptico *Tu rostro mañana*–, Javier Marías se hizo de tiempo para dialogar con sus lectores y alumbrar algunas claves de su obra.

Se sabe que Marías (Madrid, 1951) comenzó a publicar con éxito a los 18 años –por lo que se considera "más veterano que mayor"– y, lo dijo allí, casi desde el vamos le entusiasmó la figura del intérprete y testigo de la realidad que lo rodea para, enseguida, poder convertirla en historia digna de ser comprendida. El intérprete como narrador/mirada que ya había despuntado en *El hombre sentimental* (en la figura de un cantante lírico, un intérprete de óperas), en *Todas las almas* (un académico interpretador de la Historia), en *Corazón tan blanco* (un traductor e intérprete de profesión), en *Mañana en la batalla piensa en mí* (un "negro" o "escritor fantasma" a sueldo de otros) y en *Negra espalda del tiempo* (el propio Javier Marías como interpretador de las leyendas alrededor de sus libros y de su persona pública).

En *Fiebre y lanza*, Marías lleva todo el concepto a su faceta más extrema y, al mismo tiempo, inevitable: el espía como intérprete. Aquí Jaime o Jacobo o Jacques Deza –el narrador de *Todas las almas*– regresa a Oxford huyendo de las ruinas de un divorcio y allí, luego de un encuentro con un viejo y querido profesor (Frank Wheeler) es reclutado por un misterioso invitado a una cena (Bertam Tupra) como interpretador de élite para un grupo secreto alguna vez responsable de la creación del MI6 y que ahora busca y encuentra hombres con la capacidad de interpretar rostros con un sistema muy diferente al de Lombroso. Tupra y los suyos leen el futuro en las caras del presente –en los rasgos del ahora– y se encargan de dictaminar si en ese hombre o en aquella mujer anida ya el germen de la traición que inevitablemente llegará. Tupra está seguro de haber encontrado en Deza a uno de sus mejores hombres a la hora de esclarecer lo que define como "el estilo del mundo". De los usos y propiedades de este don o estigma, de la investigación de este "estilo" y de la iniciación de Deza en el oficio de leer personas se ocupa una novela con modales definitivamente y afortunadamente inclusivos. Marías –al igual que Henry James en sus últimas obras– aspira a contar el mundo entero en una comida, revelar toda la naturaleza humana en una conversación o intuir una conspiración en el trazo una ceja que se enarca.

Marías quiere *contar todo* y lo consigue, por más que –en el primer párrafo del libro– parezca advertirnos de exactamente lo contrario. Allí leemos: "No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido. Contar es casi siempre un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento, también es un vínculo y otorgar confianza, y rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda o anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo o cortarlo".

Así, *Fiebre y lanza* se nos presenta –en su primera parte– como la teoría de una práctica que, cabe suponerse, llegará con su continuación y cierre. Mientras tanto y hasta entonces, he aquí un verdadero y exhaustivo *tractat* –con saltos al pasado de la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Civil Española– acerca del modo en que se construyen las infamias y sobre cómo hacer para contarlas para, recién entonces, acceder a la redención de comprender las acciones que motivan semejantes actos y a –partir de la decodificación del mañana en los rostros de hoy– poder anticipar próximas monstruosidades.

Fiebre y lanza, cabe advertirlo, no es una "novela de espionaje" en el sentido más clásico y obvio del género –por más que aquí se espíe más que en una novela de Ian Fleming, a quien Marías homenajea en un tramo de la novela–; pero sí es una "novela de espías", entendiendo a la mirada/personaje como el más dedicado e inteligente de los miembros de todo organismo de inteligencia. Deza –como el Marcel proustiano, ese investigador de las oscilaciones entre lo que fue y lo que será– mira y escucha y saca conclusiones y ata cabos y los enreda y los anuda. Libro "de personajes" y novela "de ideas" girando alrededor del minué triangular e intelectual que bailan Deza y Wheeler y Tupra, *Fiebre y lanza* recuerda en diferentes momentos a clásicos de la novelística de amistad viril traicionera y traicionada entre aprendices y maestros como *El buen soldado*, *El gran Gatsby*, *La llave de cristal*, *El largo adiós* o los varios títulos del especialista en la cuestión Graham Greene: *El tercer hombre* o *El americano impasible* o *El factor humano*. Tramas en las que –se presiente desde el principio, habrá que esperar hasta el final– alguien saldrá lastimado pero con el consuelo de vivir para contarla.

Javier Marías ha enredado y contado su "regalo" en un libro que, por el momento, se conforma y nos conforma con ser media gran novela a la espera –como sus lectores e intérpretes del futuro a partir de los rasgos del presente de estas páginas– de su otra gran mitad que la corte con el golpe y el filo final y definitivo de una navaja.

CUÉNTAME TU VIDA

MARIANO BEN PLOTKIN

FREUD EN LAS PAMPAS
Mariano Ben Plotkin

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
346 págs.

POR JORGE PINEDO

Junto a la deglución de vidrio y batracios, el engorde de los partidos trotskistas y la mayor densidad de profesionales "psi" por milímetro cuadrado, resultan peculiaridades de estas achatadas pampas que no se encuentran en ningún otro paraje de la galaxia. Epifenómenos de una Argentina mutante (de tan conservadora), aceptan intentos explicativos donde convergen variables que no siempre se articulan con lógica rigurosa. Mientras se puede establecer un vínculo entre las dos primeras curiosidades, aun desde el sentido común, la proliferación del higienismo psicológico insume neuronas de investigadores, terapeutas, pacientes y neófitos bienpensantes, a tal extremo que ha logrado convertirse en un "artefacto cultural" destinado a otorgar sentidos *prêt-à-porter* a todo aquello que se escabulle a alguna lógica (lo que, por cierto, parece recurrente en estas playas).

Desentrañar semejante madeja ha sido la tarea implementada por el historiador Mariano Ben Plotkin a todo lo largo de *Freud en las pampas*, donde explora lo que denomina "la expansión del mundo psicoanalítico", sin atenerse en forma estricta a la doxa freudiana. Más bien, reconoce, utiliza una definición extensiva hasta abarcar "todos los discursos y prácticas sociales que reconocen una inspiración psicoanalítica y se legitiman en ella". Indispensable caracterización, dado que evita toda polémica en torno al "ser" (psicoanalista), adentrándonse sin prejuicios en esa espesa estofa donde bullen tragedias socioeconómicas, dramas intelectuales, comedias históricas, farsas políticas, sainetes académicos, vodeviles institucionales y pasarelas *fashion*.

Plotkin toma la punta "psi" que asoma de la madeja nacional y desata uno a uno los sucesivos nudos (de los gordianos a los borromeicos), con el auxilio del conjunto de espejos donde la discursividad "psi" se refleja. Revistas de actualidad, publicaciones especializadas, testimonios personales, bibliografía específica y fuentes secundarias aportan un espectro amplio que se combina con referencias sociológicas destinadas a explorar aquellos contextos desde miradas comprobadamente idóneas (Tulio Halperín Donghi, Susana Torrado, Beatriz Sarlo), sin desdeñar las serias aproximaciones de historización surgidas desde el seno mismo de la producción "psi" (Hugo Vezzetti, Germán García, Jorge Balán), para avanzar hacia la construcción de un *continuum* que la magnitud del fenómeno requería desde hace demasiado.

Sin amedrentarse, Plotkin postula algunas tesis destinadas a dar cuenta de las múltiples causas de la honda raigambre folklórica en el psicologismo. De tal modo, así como los discursos "psi" ponen a disposición del público neófito un sistema que apunta a comprender y a la vez brindar un renovado lenguaje para expresar los "valores tradicionales" (familia, maternidad, omnipotencia femenina, etc.) sin ponerlos en riesgo, proporciona herramientas aptas a fin de representar los nuevos sistemas de creencias.

En ese tránsito, *Freud en las pampas* logra denunciar fundamentalismos y mistificaciones, situando a los personajes de la historia del psicoanálisis en su verdadera dimensión. Así como subraya la trascendencia de las producciones y participación de algunos profesionales a menudo soslayados por el *establishment* (Eva Giberti, Alberto Fontana), Plotkin se ocupa de no olvidar abyecciones: un Arnaldo Rascovsky funcional a la dictadura, "teorizando" que un militante de organizaciones armadas padecía de una enfermedad mental igual a la psicosis o la adicción a las drogas. Ideología, al fin y al cabo, que reduce lo público a lo privado, lo colectivo a lo individual, la cultura a lo subjetivo, el psicologismo *nac & pop* adquiere en este ensayo tanto la condición fundacional como la dimensión del estrago.

FERIA DEL LIBRO

LOS PROFESIONALES, PRIMERO

POR MARTÍN DE AMBROSIO

La 29ª edición de la Feria del Libro comienza formalmente, y para todo público, el próximo miércoles 16 a las 19, y se extenderá hasta el 5 de mayo, en el predio ferial de la Sociedad Rural Argentina. Sin embargo, desde un par de días antes quedarán inauguradas las actividades paralelas. Del 14 al 16 de abril de 8 a 18 se llevarán a cabo las 19ª Jornadas de Profesionales de Libro, que constan de encuentros entre editores, distribuidores, libreros, bibliotecarios y educadores; se harán reuniones de negocios, y habrá debates sobre temas de la industria y el mercado editorial. Por otra parte, también del 14 al 16 de abril, se llevará a cabo la 37ª Reunión Nacional de Bibliotecarios, en la que bibliotecarios de todo el país, Estados Unidos y varios países de América latina participarán de mesas redondas, conferencias, seminarios y debates sobre temas específicos, y recorrerán la Feria para concretar compras y consultas con las editoriales presentes (informes: www.abgra.org.ar).

Coincidiendo con el comienzo de la Feria, entre el 14 y el 17 de abril se realizarán las XIII Jornadas Internacionales de Educación "Misiones y funciones de la escuela". Como parte de esta actividad habrá conferencias, mesas redondas, megatalleres, ateneos y diálogos. Luego, ya inaugurado el tradicional paseo libresco, se desarrollarán el 4º Encuentro de Especialistas del Mercosur educativo, el 6º ciclo Internacional de Enseñanza de Lenguas Extranjeras y el 6º Congreso Internacional de Promoción de la Lectura y el Libro.

Todas esos eventos requieren de inscripción previa y acreditación profesional en la Fundación El Libro (Hipólito Yrigoyen 1628, piso 5º).

Por otra parte, dos recientes resoluciones de la Secretaría de Educación de la Provincia de Buenos Aires y de la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires habilitaron a los docentes de estos dos distritos para que participen (sin computarle inasistencia) de las siete actividades sobre educación que se desarrollarán durante la próxima Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Para información ampliada (y para leer las resoluciones completas con los términos precisos del permiso): www.el-libro.com.ar.

EL GRAN INTERPRETADOR



TU ROSTRO MAÑANA/ 1. FIEBRE Y LANZA
Javier Marías
Alfaguara
Madrid, 2002
476 págs.

POR RODRIGO FRESÁN

De paso por Barcelona para recoger un premio otorgado por un jurado de escritores a *Fiebre y lanza* –primera parte de la novela-díptico *Tu rostro mañana*–, Javier Marías se hizo de tiempo para dialogar con sus lectores y alumbrar algunas claves de su obra.

Se sabe que Marías (Madrid, 1951) comenzó a publicar con éxito a los 18 años –por lo que se considera "más veterano que mayor"– y, lo dijo allí, casi desde el vamos le entusiasmó la figura del intérprete y testigo de la realidad que lo rodea para, enseguida, poder convertirla en historia digna de ser comprendida. El intérprete como narrador/mirada que ya había despuntado en *El hombre sentimental* (en la figura de un cantante lírico, un intérprete de óperas), en *Todas las almas* (un académico interpretador de la Historia), en *Corazón tan blanco* (un traductor e intérprete de profesión), en *Mañana en la batalla piensa en mí* (un "negro" o "escritor fantasma" a sueldo de otros) y en *Negra espalda del tiempo* (el propio Javier Marías como interpretador de las leyendas alrededor de sus libros y de su persona pública).

En *Fiebre y lanza*, Marías lleva todo el concepto a su faceta más extrema y, al mismo tiempo, inevitable: el espía como intérprete. Aquí Jaime o Jacobo o Jacques Deza –el narrador de *Todas las almas*– regresa a Oxford huyendo de las ruinas de un divorcio y allí, luego de un encuentro con un viejo y querido profesor (Frank Wheeler) es reclutado por un misterioso invitado a una cena (Bertam Tupra) como interpretador de élite para un grupo secreto alguna vez responsable de la creación del MI6 y que ahora busca y encuentra hombres con la capacidad de interpretar rostros con un sistema muy diferente al de Lombroso. Tupra y los suyos leen el futuro en las caras del presente –en los rasgos del ahora– y se encargan de dictaminar si en ese hombre o en aquella mujer anida ya el germen de la traición que inevitablemente llegará. Tupra está seguro de haber encontrado en Deza a uno de sus mejores hombres a la hora de esclarecer lo que define como "el estilo del mundo". De los usos y propiedades de este don o estigma, de la investigación de este "estilo" y de la iniciación de Deza en el oficio de leer personas se ocupa una novela con modales definitivamente y afortunadamente inclusivos. Marías –al igual que Henry James en sus últimas obras– aspira a contar el mundo entero en una comida, revelar toda la naturaleza humana en una conversación o intuir una conspiración en el trazo una ceja que se enarca.

Marías quiere *contar todo* y lo consigue, por más que –en el primer párrafo del libro– parezca advertirnos de exactamente lo contrario. Allí leemos: "No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido. Contar es casi siempre un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento, también es un vínculo y otorgar confianza, y rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda o anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo o cortarlo".

Así, *Fiebre y lanza* se nos presenta –en su primera parte– como la teoría de una práctica que, cabe suponerse, llegará con su continuación y cierre. Mientras tanto y hasta entonces, he aquí un verdadero y exhaustivo *tractat* –con saltos al pasado de la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Civil Española– acerca del modo en que se construyen las infamias y sobre cómo hacer para contarlas para, recién entonces, acceder a la redención de comprender las acciones que motivan semejantes actos y a –partir de la decodificación del mañana en los rostros de hoy– poder anticipar próximas monstruosidades.

Fiebre y lanza, cabe advertirlo, no es una "novela de espionaje" en el sentido más clásico y obvio del género –por más que aquí se espíe más que en una novela de Ian Fleming, a quien Marías homenajea en un tramo de la novela–; pero sí es una "novela de espías", entendiendo a la mirada/personaje como el más dedicado e inteligente de los miembros de todo organismo de inteligencia. Deza –como el Marcel proustiano, ese investigador de las oscilaciones entre lo que fue y lo que será– mira y escucha y saca conclusiones y ata cabos y los enreda y los anuda. Libro "de personajes" y novela "de ideas" girando alrededor del minué triangular e intelectual que bailan Deza y Wheeler y Tupra, *Fiebre y lanza* recuerda en diferentes momentos a clásicos de la novelística de amistad viril traicionera y traicionada entre aprendices y maestros como *El buen soldado, El gran Gatsby, La llave de cristal, El largo adiós* o los varios títulos del especialista en la cuestión Graham Greene: *El tercer hombre* o *El americano impasible* o *El factor humano.* Tramas en las que –se presiente desde el principio, habrá que esperar hasta el final– alguien saldrá lastimado pero con el consuelo de vivir para contarla.

Javier Marías ha enredado y contado su "regalo" en un libro que, por el momento, se conforma y nos conforma con ser media gran novela a la espera –como sus lectores e intérpretes del futuro a partir de los rasgos del presente de estas páginas– de su otra gran mitad que la corte con el golpe y el filo final y definitivo de una navaja.

FERIA DEL LIBRO

LOS PROFESIONALES, PRIMERO

POR MARTÍN DE AMBROSIO

La 29ª edición de la Feria del Libro comienza formalmente, y para todo público, el próximo miércoles 16 a las 19, y se extenderá hasta el 5 de mayo, en el predio ferial de la Sociedad Rural Argentina. Sin embargo, desde un par de días antes quedarán inauguradas las actividades paralelas. Del 14 al 16 de abril de 8 a 18 se llevarán a cabo las 19ª Jornadas de Profesionales de Libro, que constan de encuentros entre editores, distribuidores, libreros, bibliotecarios y educadores; se harán reuniones de negocios, y habrá debates sobre temas de la industria y el mercado editorial. Por otra parte, también del 14 al 16 de abril, se llevará a cabo la 37ª Reunión Nacional de Bibliotecarios, en la que bibliotecarios de todo el país, Estados Unidos y varios países de América latina participarán de mesas redondas, conferencias, seminarios y debates sobre temas específicos, y recorrerán la Feria para concretar compras y consultas con las editoriales presentes (informes: www.abgra.org.ar).

Coincidiendo con el comienzo de la Feria, entre el 14 y el 17 de abril se realizarán las XIII Jornadas Internacionales de Educación "Misiones y funciones de la escuela". Como parte de esta actividad habrá conferencias, mesas redondas, megatalleres, ateneos y diálogos. Luego, ya inaugurado el tradicional paseo libresco, se desarrollarán el 4º Encuentro de Especialistas del Mercosur educativo, el 6º ciclo Internacional de Enseñanza de Lenguas Extranjeras y el 6º Congreso Internacional de Promoción de la Lectura y el Libro.

Todos esos eventos requieren de inscripción previa y acreditación profesional en la Fundación El Libro (Hipólito Yrigoyen 1628, piso 5º).

Por otra parte, dos recientes resoluciones de la Secretaría de Educación de la Provincia de Buenos Aires y de la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires habilitaron a los docentes de estos dos distritos para que participen (sin computarle inasistencia) de las siete actividades sobre educación que se desarrollarán durante la próxima Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Para información ampliada (y para leer las resoluciones completas con los términos precisos del permiso): www.el-libro.com.ar.

EN EL QUIOSCO

Punto de vista, 75 (Buenos Aires: abril de 2003), $8

Punto de vista parecería haberse dedicado a lo largo de toda su existencia a desmentir la vulgarísima sentencia de que una imagen vale más que mil palabras. Siempre, y cada vez más, la revista dirigida por Beatriz Sarlo ha hecho de la abundancia su razón de ser: quienes hacen *Punto de vista* saben que deben tomarse todo el tiempo del mundo para explicarnos sus puntos de vista y que sus lectores agradecerán todos los pormenores argumentativos como parte de un pacto de reflexión y debate. En esta edición, son imprescindibles los textos (por otro lado irreductibles entre sí) de Hugo Vezzetti y Carlos Altamirano sobre la actualidad política argentina. Precisamente porque la revista misma se postula como una cornucopia de sentido (y el ensayo de Beatriz Sarlo sobre el caso García Belsunce reconfirma ese carácter), los silencios de *Punto de vista* llaman la atención. En esta última edición, parecería, *Punto de vista* no tiene nada que decir sobre la invasión a Irak. O lo que tiene que decir *todavía* no ha cuajado en palabras. Y por eso *Punto de vista* interviene indirectamente, a partir de imágenes, en el debate sobre las causas y consecuencias de la escalada bárbara a la que asistimos y de la que somos rehenes. Todo el número de la revista (y también su sitio en Internet, www.BazarAmericano.com) está ilustrado con manifestaciones de artistas contra la guerra, desde Käthe Kollwitz (1923) hasta la Guerrilla iconográfica contra la guerra (2003), cuyas acciones pueden verse en www.stopwars.org. Cuando las palabras se cuentan como falta (y éste parece ser el caso), *Punto de vista* de todos modos intenta decir algo. ¿Qué dice la oposición "Arte contra la guerra" de la que la revista se hace solidaria? Por un lado, que ya vendrán los análisis de un acontecimiento cuya complejidad desborda los lugares comunes que pueden escucharse a diario y también el cuerpo de teoría política y social del que hasta ahora disponíamos. Además, contra la guerra han levantado sus voces desde el Papa hasta el diario *La Nación*, de modo que esa sensibilidad es un punto de partida antes que una conclusión. "Arte contra la guerra" significa, pues, reconocer las potencias destructivas del capitalismo actual y la decisión de oponer a esa fuerza del mal la potencia regenerativa del arte, desde Picasso hasta Andy Warhol. Como quien dijera, lisa y llanamente, "Arte contra el fascismo".

DANIEL LINK



MALAS ARTES

EL FUTURO
GONZALO GARCÉS

Seix Barral
Buenos Aires, 2003
288 págs.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Miguel llega a París desde Chile. Viene a visitar a su único hijo, Joaquín, que acaba de casarse. La relación entre ellos es tensa y complicada: el hijo fue criado por su madre, Miguel suma casamientos y divorcios. La primera noche, Miguel se enamora de la mujer de su hijo, la bellísima e ingenua Mona. Y justo cuando la prudencia le indica que lo mejor es volver a Chile, se lo impide la huelga del sector público que paralizó París entre fines de noviembre y mediados de diciembre de 1995; esa movilización agita además fantasmas de su pasado, el recuerdo de revueltas estudiantiles en el Santiago de la dictadura y el Mayo Francés. Mientras tanto, su hijo trata de terminar un documental sobre Raymond Bulteau, un notorio e incomprendido intelectual marxista. *El futuro*, la tercera novela de Gonzalo Garcés (tres años después de *Los impacientes*, que le valió el Premio Biblioteca Breve 2000), está escrita en primera persona. El narrador es Miguel, ese padre inconstante, por momentos insoportable. A sus vagabundeos por París, mientras seduce a la mujer de su hijo, visita viejos amigos y se mezcla con los huelguistas, se intercalan fragmentos de la entrevista a Bulteau, hasta que unos se convierten en el reverso de los otros. Hay cierta indecisión acerca de si *El futuro* es un juicio generacional o apenas un juicio personal de un hijo a un padre ausente e irresponsable. Esa indecisión se resuelve en el estereotipo.

Con los personajes de Miguel y Bulteau, Garcés intenta desmitificar a la generación del sesenta. Uno es la contracara del otro: Miguel un burgués conformista, Bulteau un marxista dogmático que cayó en el delirio místico allá por Mayo del '68. La operación desmitificadora no funciona porque Garcés no consigue que Miguel y Bulteau sean *personajes* más allá del estereotipo, dos resultados del fin de la utopía: para el primero, la derrota de ayer se convierte en frivolidad; para el segundo, en martirio. Garcés opone la izquierda ortodoxa (Bulteau) a la izquierda hedonista (Miguel), categorías rígidas y, nuevamente, estereotipadas.

Miguel, el padre chileno que en el pasado jugó a revolucionario, es hoy el prototipo de latinoamericano rico y neoliberal que cita más marcas que Patrick Bateman ("le había traído a él una cámara Nikon N80 con teleobjetivo, 725 dólares, y a ella una pluma Montblanc, 450 dólares, y un juego de cubiertos Christofle"). Su cinismo y amarga ironía busca complicidad en el lector, y hasta rechazo, pero Garcés es demasiado elegante para atreverse a grados de virulencia como los de, por ejemplo, Fernando Vallejo, y está claro que no es dueño de una pluma tan feroz y brillante como la del colombiano. El máximo de virulencia se encuentra en pasajes como los siguientes: "Yo tenía treinta y cinco años y había descubierto que el socialismo me importaba un pito, que odiaba la miseria y la charlatanería y quería vivir con alguna comodidad"; o "Me resulta imposible considerar normal a alguien con un sueldo por debajo de 1000 dólares y sin educación superior".

El dogmatismo de Bulteau es igualmente predecible: "Quisieron un socialismo más sensual; con el tiempo quedó sólo el interés por el sexo. Por eso hoy son pilares del capitalismo. La consecuencia es este occidente donde los pocos privilegiados ahogan su frustración comprando lo que no necesitan. Donde los padres ricos, reducidos a una adolescencia eterna, vagan buscando a su próxima compañera de cama". Llega un momento en que Joaquín debe decidir qué padre prefiere, qué derrotado prefiere: el irresponsable hedonista o el iluminado fundamentalista.

Los mejores momentos de *El futuro* son aquellos en los que Garcés se limita a plantear el problema de la paternidad, la tensión entre padre infantil e hijo viejo, padre que necesita ser cuidado, hijo sobreprotector. Allí, tanto Miguel como Joaquín se humanizan, y su enfrentamiento resulta creíble y hasta conmovedor. Pero el tono de la novela, la catarata de indicios "refinados", los personajes "exóticos", ahuyentan toda calidez. Un amigo de Miguel, Dino López Yavar, se está muriendo de cirrosis, pero fue genio de la Facultad de Filosofía y tradujo el *Tao Te King* antes de los veinte años; otra amiga, Sofía Luisa, es una psicoanalista argentina casada con un etnólogo; Mona, la nuera, es nativa de Karachi, tan hermosa que la gente la confunde con la estrella de cine indio, y su padre musulmán dirige Exxon Oil; la mejor amiga de Mona es suizo-vietnamita. Cuando Miguel abre la heladera, encuentra "una botella a medio acabar de Riesling Blanco y un plato de arroz basmati azafranado". Pero toda esa sofisticación le falta a Garcés para construir un relato sólido y sutil. *El futuro* es una novela correcta y ligera, que amenaza con un parricidio, y se conforma con la trivialidad.



ALFREDO PIOR Y GUILLERMO KUITCA. *KREMLIN Y CASTIGO* (PINTURA ACRÍLICA SOBRE PAPEL, 1983)

PRIMERAS PERSONAS

MANIFIESTOS ARGENTINOS.
POLÍTICAS DE LO VISUAL 1900-2000

Introd. y selec. Rafael Cippolini
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2003
538 págs.

POR BARBARA BELLOC

Curioso: justo ahora que las políticas oficiales no se abstienen de pronunciarse a favor de "la muerte del libro" –en los hechos, claro, más allá de sus palabras– y que las autoridades mundiales en las artes de la imagen se apresuran a pronosticar la irreversibilidad de un nuevo orden regulado por un aparato de virtualización global y totalizador que habría de traspasar de una vez y para siempre el umbral del saber discursivo para trocarlo por conocimiento visualizado (en la red digital/intangible, o bien en su localización *à la mode*, la instalación efímera), el sucedáneo *high tech* que vendría a redistribuir un botón otrora custodiado por expertos, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* propone hacer exactamente lo contrario. Léase: recuperar y datar la producción de pintores, escultores, grabadores, dibujantes, fotógrafos, maestros y críticos de arte *ad hoc*, en forma de *escrito*.

Así es que estos manifiestos argentinos del pasado siglo en torno a lo visual superan el rótulo del libro que los reúne, y así es que trazan la imagen de un mapa sobre las transformaciones del "estado del arte" (vigente o utópico) bajo el régimen de la palabra. La empresa no es menor, y su resultado, un grueso y sustancioso volumen, permite al lector interiorizarse en los debates, programas e intervenciones de individuos y grupos de temperamento sanguíneo y/o vanguardista, y también conocer una rara serie de reflexiones, proclamas y pergeños "de autor" acerca de lo tanto ayer como hoy candente: ¿hasta dónde se extiende el campo de las artes visuales?, ¿cuál es su función?, ¿cuál el papel del artista?, ¿existe un arte argentino?; y en caso de que así fuera, ¿cuáles serían sus rasgos distintivos?, o peor aún, ¿sobre qué fundamentos y experiencias construirlo?

Precisamente, ésa es la cuestión que de manera tácita o manifiesta atraviesa todo el libro, y que Rafael Cippolini, su compilador y Virgilio, remite en el prólogo a dos formulaciones coincidentes no obstante la disparidad de tonos, que sirven de alfa y omega a un arco (siempre tenso) que a lo largo del siglo XX no ha cesado de disparar todo tipo de flechas al controvertido blanco (el ser o no ser de lo nativo: ¿bandera blanca de tregua o estandarte bucanero?): la canónica del escritor Borges en el último ensayo de *Discusión* (1932) –"Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo"– y la semilúdica del pintor Prior en respuesta a una entrevista de la revista *Artinf* (1988) –"Más que hablar de citas, de apropiaciones, yo hablaría de piratería, que es lo que nos corresponde desde nuestra situación. Redactar hoy en día un manifiesto desde este emplazamiento marginal sería redactar una patente de Corso que nos habilite para saquear impunemente en toda la historia del arte"–. ¡Y vamos todavía! Porque entre estas declaraciones de principio que poco tienen que ver con la sacrosanta noción de originalidad, o que más bien la redefinen *come il faut*, vía la propuesta de una heterodoxia a rajatabla, el pródigo e impar grupo de textos que conforman *Manifiestos...* rondan, rompen, religan, rechazan y reconstruyen –y viceversa– el quid de las "políticas de lo visual" de los cien años quizás más vertiginosos de la historia (también del arte). Desde el didactismo cuasiepicureísta de Malharro en sus "Observaciones sobre dibujo y estética escolar" (contemporáneas y ampliamente superadoras de las vanidades del Centenario), las crónicas proarltianas de Atalaya y los grandes hitos de la era vanguardista –el manifiesto del grupo *Martín Fierro* y sus secuelas escriturarias, la arenga de Girondo en contra del "arte puro" y el "Manifiesto blanco" de Fontana– a las polémicas de los cincuenta/setenta con Xul Solar como astro rey y luego con Noé, Jacoby, Renzi, Puente, Suárez, Vigo y Pellegrini sondeando nuevas órbitas, más lo más próximo: Bonino, Gumier Maier, Prior, Bony, Kuitca y el desembarco finisecular de un puñado de grupos atonales, el viaje es sobresaltado, intenso, y cautivante.

Ahora sí, sólo nos resta esperar un tomo 2 que antologue lo que aquí brilla por su ausencia: los ensayos de los olvidados, los malqueridos y los políticamente incorrectos (incluso a los ojos supuestamente neutros del revisionismo) de la Historia.

NOTICIAS DEL MUNDO

El extranjero

Calas
Germán Carrasco
Dolmen-poesía
Santiago de Chile, 2003
148 págs.

De todos los países sudamericanos, quizás no sea Chile el único que pueda vanagloriarse de una diversa estirpe poética, pero sí es el que cuenta con una de las dinastías más espectaculares y prolíficas del continente. Como de Irlanda se ha dicho que es una isla de bardos y de santos, de Chile podría decirse que goza de una auténtica raza de gigantes y archipoetas, con voces de la talla de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro, o los no menos encumbrados y ciclópeos Pablo de Rokha y Gonzalo Rojas. Pero eso no es todo: cuenta también con un encarnizado detractor de todos ellos: Nicanor Parra, el padre de la "antipoesía", cuya influencia ha sido más que fecunda (en el país trasandino y en el resto del continente) y ha engendrado a poetas como Enrique Lihn, Barquero o Uribe Arce, por nombrar sólo algunos de sus herederos surgidos alrededor de la década del 50. El surrealismo también ha tenido un amplio predicamento, por supuesto a partir del Neruda de *Residencia en la tierra*, pero asimismo a través del grupo Mandrágora. Luego, a fines del '60, empezaron a perfilarse algunas voces (Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas) más solitarias y dispersas, y quizás menos proclives a los excesos de la vanguardia.

Si bien la obra del poeta Germán Carrasco, nacido en Santiago de Chile en 1971, consta de apenas tres títulos publicados, ya ha merecido un amplio consenso tanto en su país como en Buenos Aires, donde recibió la distinción del último concurso hispanoamericano convocado por el *Diario de Poesía* y la revista *Vox* de Bahía Blanca. Es que el programa poético de Carrasco, como se pone de manifiesto en este ambicioso libro, aglutina todos los caminos trazados por la "tradición de ruptura" de la poesía chilena a un tiempo que –en palabras de Alejandro Zambra– "muestra una sensibilidad nueva", quizás marcada por cierto desasosiego experimental y un léxico mediatizado propio de los años '90. En este sentido, *Calas* es un libro que ensaya todas las aleaciones poéticas conocidas sin terminar de acondicionarse a ninguna; desde el vitalismo anticapitalista al nihilismo formal, pasando por la experimentación tipográfica, la elegía, la "postal evangélica", el cable de agencia noticiosa, la estética *homeless*, el yámbico, el surrealismo, el prosaísmo anglófilo, etc. Es por consiguiente una poesía que se despliega en un efecto "kermesse" (para usar un término que le gusta a Carrasco), sobresaturada de múltiples y antagónicos registros discursivos; escrita con un aliento visionario entre surrealista y "hipster", y cuyas imágenes turbias y entrecortadas "para nuestro exclusivo goce y dolor/ se infiltran en el ambiente/ como el sigiloso humo que hace un saxo/ o como la cacheteada repentina de la amante/ que rompe el silencio de este parque/ y arruina la película al *voyeur*." La poesía de Carrasco deriva en parte de las grandes líneas de fuerza de la tradición chilena así como de la "antipoesía" de Parra y Lihn, pero a su vez estrena el argot de un nuevo grupo generacional que intenta dar cuenta de su experiencia estética en un paisaje histórico y político arrasado completamente por el capitalismo salvaje.

WALTER CASSARA



COLECCIONES

PANORAMA DESDE EL PUENTE

En *Escritura y secreto*, primera entrega de los Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, Luisa Valenzuela examina la obra de grandes autores latinoamericanos que hicieron del secreto y su exploración una de sus obsesiones. A continuación, algunos fragmentos del capítulo consagrado a Cortázar.

POR LUISA VALENZUELA

Puente es una palabra que en mi imaginario personal se traduce por un nombre, Julio Cortázar, excelso espión del Secreto, favorito de los dioses de los *Upanishads*, quienes aman el enigma y sienten repugnancia por lo manifiesto. Escritor que pretendía postular el mundo como quien postula una geometría no euclidiana, según propia confesión, toda su obra es un puente tendido hacia el enigma. Gira alrededor de él y lo roza de cerca en una búsqueda desesperada de aquello que asoma débilmente desde el otro lado de la muerte y nos hace un guiño a la vez cómplice y aterrador.

La muerte y el misterio de la vida eran sus temas básicos, no explicitados. El Secreto del ser al que nunca accederemos de frente. De ahí los puentes de palabras o de facto, como umbrales que podrían permitirnos –si nos atreviéramos a cruzarlos– el acceso a lo Otro, ¡pero a qué precio!

Son las zonas de la duermevela donde todo puede ser y no ser al mismo tiempo, donde acecha un peligro aun mayor que la locura o la muerte, peligro total por innombrable. En el cuento "Lejana", la protagonista, Alina Reyes, tan señorita de clase alta, tan elegante ella, tenía el feo vicio (la apreciación es mía) de jugar con las palabras buscando nuevos palíndromos o haciendo anagramas con su propio nombre. Alina Reyes *Es la reina y...*, es la reina y..., como puerta abierta a una sumatoria de virtudes o al agregado de un desconocido espanto. Alina intuye la posible majestuosidad de la reina y su contracara, quizás una mendiga de Budapest que, muerta de frío, quién sabe, la estaría esperando del otro lado del puente sobre el Danubio. El casamiento, habitual puente para las señoritas de la alta burguesía, no le basta a Alina Reyes; ella necesita conocer el otro, el sólido y concreto de sus fantasmas, para lo cual exige pasar la luna de miel en Budapest. Y allí está el puente bajo la noche fría, y allí la aguarda la mendiga... pero no sigo. El cuento de Cortázar requiere ser atravesado como buen puente de lectura, es decir leído de primera mano, para ingresar no sin estremecimiento en el suspenso del Secreto y dar con el umbral del multifacético misterio que a veces llamamos *numen* o llamamos *transformación*, que puede ser una forma de muerte.

Otra de las llaves usadas por Cortázar para intentar franquear las puertas del Secreto es la que nos brindan los sueños. "No todo es vigilia la de los ojos abiertos ni los ojos abiertos son *toda* la vigilia", dijo Macedonio Fernández, advertencia que Cortázar supo explorar y explotar hasta sus últimas consecuencias.

Trataré de ser breve para narrar algo que ya he contado en otra parte, pero que tiene una relación directa con el presente y escurridizo tema. En diciembre de 1983 pasé una larga tarde con Julio Cortázar en Nueva York, él debía volver a París donde lo esperaban dictámenes médicos. No estaba bien, pero sus ánimos eran los de siempre, planeaba atender sus múltiples compromisos políticos por América latina y, más adelante, quizás en el mes de marzo, me dijo con entusiasmo, se tomaría un muy merecido sabático para escribir una nueva novela después de tanto tiempo.

Mencionó la futura novela varias veces en esa larga charla que tuvimos, hasta que decidí preguntarle si tenía un argumento en mente y si quería hablarme de eso. Pregunta ociosa, me temí, porque él siempre aludió a la forma sorpresiva con la que abordaba un nuevo texto, y alguna vez dijo que en el momento de plasmarlo él se convertía en un pararrayos y la lluvia de meteoritos lo asaltaba desde todos los ángulos. En este caso fui yo la sorprendida, porque Julio no descartó la pregunta, tomó su tiempo para contestar que, como de costumbre, más que de costumbre, no tenía ni el menor atisbo del tema o del clima de la futura novela. Nada. Pero estaba convencido de que estaba armada ya en su cabeza, perfecta, completa, porque... la veía en un sueño recurrente. Y en el sueño, el editor le entregaba el libro impreso y él se sentía más que satisfecho, al hojearlo estaba convencido de que por fin había podido decir todo lo que nunca antes, había podido aunar mundos, atravesar barreras, fusionar de la manera más limpia y menos dogmática aquello tan difícilmente fusionable en literatura: sus paralelas vidas de ratón de biblioteca y de activista político. Además, tenía acceso directo a lo inefable, aquello tras lo cual había estado corriendo –por escrito– toda su vida.

Y... y... (al narrarlo Julio hizo una pausa, atento al desconcierto de lo que vendría) y en el sueño no le sorprendía en absoluto el hecho de que el libro impreso estuviera compuesto tan sólo por figuras geométricas; perfectas, elegantes y armónicas figuras geométricas total y absolutamente ajenas a la palabra escrita. El libro del sueño, redactado en el territorio de la pura geometría, le resultaba al soñador infinitamente más claro y comprensible que ninguno de los otros nacidos conscientemente de su pluma.

Eso fue en diciembre; en febrero del año siguiente lo alcanzó la muerte que el soñado libro de la perfecta geometría parecería haber prenunciado.

"Lo bonito –ha dicho Schopenhauer– es lo opuesto a lo bello. ¿Por qué? No lo dice, y creo poder decirlo: porque no nos conversa de la muerte", escribió Macedonio Fernández en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

Cortázar, gran macedoniano, en su obra de ficción mucho nos conversó de la muerte, le conocía la belleza, quizá por eso mismo supo tenderle todo tipo de trampas, sortilegios y subterfugios para intentar cazarla viva y develárnosla *"aquí, pero dónde, cómo"*.

Una de las constantes en el corpus de la producción cortazariana fue la propuesta de hacer visible lo invisible, como requieren los maestros del tao. Basta con leer sus novelas y, sobre todo, sus cuentos para comprenderlo.

"Ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos", afirmó Alfonso Reyes. Una forma de coraje nos es necesaria también a nosotros, lectores y lectoras activos/as como quería *mi paredro*, para adentrarnos en este diario-opúsculo de la otredad titulado *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro de los sueños*. Porque en sus breves páginas nos encontramos de nuevo con El Libro del sueño casi póstumo del cual durante años creí ser única depositaria. El hecho es que el tal *Cuaderno de Zihuatanejo*, escrito en agosto de 1980, publicado sólo en 1997, hace referencia a las primeras etapas de cierto recurrente y magno sueño que Julio habría de confesarme, a solas, en noviembre de 1983, tres meses antes de su muerte.

Se perfilaba entonces, en 1980, el primer paso de una elaboración onírica aplazada y por entregas, inaugural aproximación a la obra perfecta, inescribible. En Zihuatanejo (al borde de los dos océanos, el Pacífico y el Otro) fue soñado el "enorme manuscrito", grandes páginas de cincuenta por cuarenta centímetros cosidas al margen con un hilo muy grueso, según propia descripción del soñador/autor, Julio Cortázar, quien mejor que nadie supo posicionarse en el umbral entre la vigilia y el sueño, allí donde reina el absoluto despertar y una percepción integradora que da vuelta al sueño como un guante y lo vuelve lúcido, traslúcido. Arcano mayor, palpitante y peligroso Secreto.

Julio Cortázar aspiró a darle nombre o entidad a dicho peligro, a no dejar en lo posible nada en la nebulosa. O, mejor aún, aspiró a penetrar la nebulosa, explorarla como los protagonistas de su novela de juventud, *El examen*, que transcurren por la niebla de un Buenos Aires ominoso, "pero no es niebla". Explorar el otro lado manteniéndose siempre en la racionalidad de éste, sin escapar por la fácil tangente de lo fantástico o de lo mágico que allanaría el camino, pero no hay camino, no, hay sólo esa gran incógnita explorable del Secreto.